

Ridere *con* Lolita, ridere *di* Lolita.

Le funzioni dell'ironia nelle trasposizioni filmiche dell'opera di Vladimir Nabokov.

Andrea Chiurato

Nel percorso di canonizzazione grazie a cui un'opera si trasforma in un classico, la parodia costituisce spesso una tappa obbligata. Si direbbe quindi che la sottrazione dell'aura o la sua manipolazione in chiave dissacrante siano tra i prerequisiti necessari a garantire l'inclusione negli esclusivi ranghi della tradizione. Guardando alla storia letteraria del Novecento si potrebbero d'altronde trovare varie conferme di questa ipotesi, ma anche qualche clamorosa smentita.

Si considerino, ad esempio, le trasposizioni filmiche tratte da *Lolita*, romanzo vittima sin dalla sua pubblicazione di innumerevoli metamorfosi, rinascite e trasformazioni. Tra queste possiamo annoverare due pellicole certo molto diverse per qualità e spessore autoriale – la prima realizzata da Stanley Kubrick nel 1962; la seconda nel 1997 da Adrian Lyne – ma tuttavia accomunate da un problematico rapporto con un elemento tanto sfuggente, quanto difficile da conservare in ogni processo di traduzione, quale l'ironia. Un tratto caratteristico dell'elegante prosa di Nabokov, nonché un ingrediente essenziale del suo più famoso romanzo, destinato a rivestire un'importanza cruciale nel delicato passaggio dalla parola all'immagine, o meglio, da una "sostanza dell'espressione" all'altra.

Come sottolinea Umberto Eco, nell'adattamento – e in particolare nell'adattamento cinematografico – l'autore secondo si trova spesso costretto in una posizione abbastanza scomoda. Aggiungere dettagli in

precedenza lasciati all'immaginazione del pubblico, oppure rendere rilevanti «connotazioni che non erano originariamente tali» (Eco 2012: 324) non è mai un'operazione del tutto innocente. E se simili interpretazioni, basate sulle sue inferenze e sulle sue scelte, riescono a volte «a far apprezzare meglio l'opera fonte» (Eco 2012: 327), possono d'altro canto dare luogo a discutibili manipolazioni. La ragione è invero semplice: sebbene «un dato sistema semiotico» possa «dire sia meno che più» rispetto a un altro, ciò non significa «che entrambi siano in grado di esprimere le stesse cose» (Eco 2012: 321), o che vi riescano allo stesso modo.

L'ironia non può dunque essere trasposta alla stregua di un contenuto preesistente, operando una meccanica trascrizione dei significati. Per ricrearne il particolare effetto occorre piuttosto "far vedere il non detto", ossia tutto ciò che si cela negli interstizi, nelle pieghe e tra le righe del testo. Kubrick e Lyne ci offriranno alcuni interessanti spunti di riflessione a tal riguardo ma, prima di passare a loro, non sarà privo di utilità ritornare per un attimo all'opera fonte, soffermandoci su alcuni aspetti chiave della sua tormentata ricezione. I problemi e i primi malintesi cominciano, a ben vedere, proprio da qui.

Poco conosciuto, se non addirittura misconosciuto sulla scena culturale statunitense sino alla metà degli anni Cinquanta, Nabokov raggiunge in pochi anni le più alte vette della notorietà internazionale. La sua ascesa nell'Olimpo delle belle lettere è fulminea anche se non priva di ambiguità, visto che questo tardivo successo deriva in buona parte da una «scenografia autoriale» (Diaz 2007: 5) fuorviante. Quando nel settembre del 1955 *Lolita* viene dato alle stampe, cambiando per sempre la storia della famigerata Olympia Press, egli infatti non sa che

nel catalogo del medesimo editore parigino figurano titoli del calibro di «*Il bidet di Debby o Tenere cosce*» (Nabokov 1994: 239)¹.

Una simile scelta si rivela perlomeno discutibile sul piano del *marketing* e dovranno passare ben tre anni prima la reputazione del romanzo venga riabilitata – in seguito a un lungo dibattito critico che annovererà Graham Green tra i suoi protagonisti – con la prestigiosa edizione Putnam del 1958. Da questo momento in poi il successo è inarrestabile, non solo sul mercato americano. *Lolita* si diffonde nell'immaginario collettivo, suscitando innumerevoli scandali e discussioni: accese polemiche in Italia, in Inghilterra, nella libertina Francia viene addirittura messo all'indice. Viste le premesse, difficilmente le cose sarebbero potute andare altrimenti.

A tal proposito lo stesso Nabokov – in una memorabile postfazione del 1956 – non perdeva occasione di lamentarsi della tendenza del grande pubblico a farsi abbagliare dagli aspetti pruriginosi della vicenda, al punto da trascurare il ricco campionario delle tecniche riconducibili allo spettro dell'umorismo da lui utilizzate per schermirsi di fronte a un tema tanto spinoso: lo straniamento del punto di vista; l'inattendibilità del narratore; senza dimenticare, infine, il raffinato calcolato uso dell'intertestualità. Ognuno di questi fattori

¹ «Da parte mia posso dire, nel pieno rispetto della verità, che prima di udire il nome di [Maurice Girodias] da Madame Ergaz ero del tutto ignaro dell'esistenza sua e della sua casa editrice. Mr. Girodias mi veniva raccomandato [...] come ex direttore delle Éditions du Chêne, che avevano "prodotto libri ammirevoli dal punto di vista artistico". [...] Non ero più stato in Europa dal 1940, non avevo alcun interesse per i libri pornografici, e dunque non sapevo nulla degli osceni romanzetti che Mr. Girodias faceva confezionare, con la sua assistenza, da scribacchini prezzolati, come lui stesso racconta altrove» (Nabokov 1994: 323-324). Un chiarimento a tal riguardo appariva quanto mai necessario in seguito alla pubblicazione di un'intervista rilasciata da Girodias alla *Evergreen Review* – "Lolita, Nabokov and I" (Girodias: 1965) – nella quale l'editore parigino imputava i dissapori con Nabokov a ragioni di natura meramente economica. Nabokov stesso si premurerà di rispondere a questa tendenziosa ricostruzione dei fatti sulle colonne della medesima rivista nel febbraio del 1967.

era essenziale, a suo avviso, a mantenere un certo margine di gioco tra l'emittente e il destinatario. Rinunciare o intervenire su uno di essi significava dunque alterare un equilibrio quanto mai delicato.

Ciò spiega, in parte, le sue perplessità² nei confronti del progetto di una versione cinematografica di *Lolita* – proposto dal produttore James B. Harris e da Stanley Kubrick nel 1959 – inizialmente rifiutato e poi accettato solo nell'anno successivo, in seguito alla loro comune insistenza. Una collaborazione intrapresa non proprio all'insegna delle motivazioni più entusiastiche – «la sceneggiatura se non la scrivevo io, l'avrebbe scritta qualcun altro», (Nabokov 1994: 23) – e conclusasi su una constatazione dal tono altrettanto pragmatico: «In questi casi, per bene che vada, il prodotto finale più che un amalgama, è uno scontro di interpretazioni» (Nabokov 1994: 23).

Dal “gioco” con il lettore si passa così, nel giro di pochi anni, allo “scontro” e la differente sfumatura semantica dice molto del cambio di strategia adottato nei confronti della controparte. Sul versante della ricezione editoriale Nabokov non aveva esitato a intervenire in prima persona, esercitando un'azione di contenimento nei confronti di decodifiche, esegesi o manipolazioni aberranti. Nella sua breve esperienza hollywoodiana, invece, l'atteggiamento è radicalmente diverso. L'“emittente” accetta con fatica di negoziare con l'autore secondo, ben consapevole dell'impossibilità di preservare nella sua integralità il testo originale³. Riesce persino a esercitare un discreto controllo nella fase di pre-produzione, benché non venga coinvolto direttamente nel processo di realizzazione del film. Occorre pertanto chiedersi cosa di tanto prezioso intendesse preservare nella sua ostinata difesa di *Lolita*.

² «L'onorario offerto era ragguardevole, ma l'idea di rimanipolare un mio romanzo suscitava in me solo disgusto» (Nabokov 2001: 19).

³ Nell'introduzione alla sua corposa sceneggiatura – pubblicata nel 1974 – Nabokov non esitava d'altronde a riconoscere che «un'assoluta fedeltà può anche essere l'ideale per un autore, ma per il produttore può risultare rovinosa» (Nabokov 2001: 26).

Mettendo per un attimo da parte le considerazioni relative al contenuto, possiamo individuare almeno tre ingredienti che, interagendo in una complessa alchimia, contribuiscono a rendere l'«ethos del libro» (Brochier 1976: 26-27) alquanto incerto sul piano dell'espressione: l'ironia rivolta verso l'oggetto dell'enunciazione, l'autoironia rivolta verso il soggetto dell'enunciazione e, infine, l'ironia rivolta verso il codice dell'enunciazione.

Tra questi spicca, innanzitutto, il discusso ruolo della satira sociale, genere dal quale Nabokov ha sempre preso le distanze, diffidando delle sue implicazioni didattiche e moraleggianti⁴. Genere a cui, tuttavia, non si può fare a meno di pensare quando si passano in rassegna alcuni episodi *clou* del suo capolavoro quali il primo incontro tra Humbert e Charlotte Haze, il suo paradossale colloquio con Mrs. Pratt (la preside della Beardsley School for Girls) riguardo all'educazione di Lolita o, ancora, gli interminabili viaggi dei nostri due amanti attraverso gli sterminati panorami della *wilderness* costellati da *motel* di infima categoria. Vari scorci che ci restituiscono un'America al limite della caricatura, una nazione inconsapevolmente schiava del consumismo, provinciale e tremendamente *kitsch*. Un paese "ancora giovane", per usare un'immagine cara a Cesare Pavese, e nel contempo, una cultura ricca di energie e di potenzialità inesprese, verso cui l'Europa uscita a pezzi dal secondo conflitto mondiale sembra ancora guardare, a metà degli anni Cinquanta, con un misto di ammirazione e di condiscendenza.

Nonostante vi siano indubbiamente elementi di sarcasmo in ognuno di questi quadri, l'algido intellettualismo del protagonista, pur condannando la composita «amalgama di pretenziosità e volgarità

⁴ L'autore di *Lolita* ebbe modo di motivare le ragioni profonde di questa scelta in uno scambio di battute con Alvin Toffler, poi pubblicato in forma di intervista su *Playboy* nel gennaio 1964: «Posso solo ribadire che non intendo essere, né sono per temperamento, uno scrittore di satire morali o sociali» (Nabokov 1994: 40).

filistea» di cui si compone l'«essenza della *poshlust*»⁵ statunitense, non rimane affatto indifferente alla sua seduzione. Né è probabilmente un caso che, da emblematica figura dello straniero giudicante, egli si ritrovi presto sedotto e giudicato dalla società di cui non esita a denunciare la mediocrità.

One can understand why [Nabokov] said, "I never neither the intent nor the temperament of a moral social satirist", for he eschewed the overtly moral stance of the satirist who offers to "mend the world". Humbert's "satires" are too often effected with an almost loving care. Lolita is indeed an "ideal consumer", but she herself is consumed, pitifully, and there is, as Nabokov said a "queer, tender charm about that mythical nymphet". (Nabokov 2000: xlix)

L'inaffidabilità dall'istanza narrativa o, per meglio dire, dall'istanza egemone all'interno del racconto, riflette su un diverso piano la medesima ambivalenza. Stando alle scarse informazioni forniteci nella prefazione da John Ray Jr., Humbert redige la sua confessione a posteriori, mentre si trova in prigione in attesa di giudizio. Vista la natura dei crimini di cui si è reso colpevole, è facile immaginare le sue motivazioni nel fornirci una personale e non proprio disinteressata versione dei fatti. Della presenza di un uditorio egli si dimostra, d'altronde, ben consapevole: attraverso un disinvolto uso della funzione fatica rivolge continui appelli al lettore, cercando di

⁵ Un concetto quanto mai sfuggente ripreso da Nabokov in un saggio su N. Gogol del 1944: «It is not only the obviously trashy but also the "falsely important, the falsely beautiful, the falsely clever, the falsely attractive". It is an amalgam of pretentiousness and philistine vulgarity» (Nabokov 2000: xl-viii).

sollecitare da parte sua se non una certa complicità, almeno un minimo di pietà umana⁶.

Nel suo presentarsi in veste di vittima, piuttosto che in quella di carnefice, l'ironia rappresenta un prezioso alleato. Non solo perché lo aiuta a dissimulare gli episodi maggiormente scabrosi della vicenda al di sotto di un sottile velo di allusioni (il suo ruolo nella morte di Charlotte Haze; i rapporti sessuali con Lolita, etc.), ma, soprattutto, poiché gli permette di sfruttare a proprio vantaggio lo scarto tra l'"io narrante" e l'"io narrato". Già nella *Poetica* di Aristotele ritroviamo l'idea che la commedia si basi sulla rappresentazione di soggetti percepiti – sotto qualche aspetto o qualità – come inferiori a noi. Il narratore omo-autodiegetico di *Lolita* segue alla lettera questa indicazione facendo di sé un personaggio ridicolo. Un uomo di mezza età travolto da una passione adolescenziale quindi, un uomo forse da biasimare per i suoi peccati e le sue debolezze, ma di certo non il mostro senza scrupoli con cui ogni giuria gradirebbe fare i conti.

Su un piano ulteriore si collocano, infine, una terza categoria di fenomeni riconducibili all'ambito del canone e della tradizione letteraria all'interno del quale l'opera di Nabokov va a iscriversi. Numerosi studi hanno già contribuito a ricostruire la fitta rete di "discorsi di secondo grado" (giochi metaletterari, citazioni, presiti, allusioni, etc.) di cui è intessuta la ricchissima *texture* di *Lolita*, e

⁶ Alfred Appel Jr. sottolinea giustamente l'importanza di questo elemento "dialogico" sul piano dell'enunciazione: «Humbert addresses the reader directly no less than twenty-nine times, drawing him into one trap after another. In Nabokov's hands the novel thus becomes a gameboard on which, through parody, he assaults his readers' worst assumptions, pretensions, and intellectual conventions, realizing and formulating through game his version of Flaubert's dream of an *Encyclopédie des idées reçues*, *A dictionary of Accepted Ideas*» (Nabokov 2000: lvii-lviii).

sarebbero invero troppi per essere citati anche solo in parte o, nella migliore delle ipotesi, per sperare di aggiungere qualcosa di nuovo.⁷

Basti dire che anche in quest'ultimo caso l'intenzione autoriale di partenza è tutt'altro che seria. Alla satira sociale sul piano dell'enunciazione corrisponde, sul piano del codice, un atteggiamento esplicitamente parodico⁸. In un paradigmatico esempio di «irradiazione distruttrice» (Brunel-Chevrel 1989: 52-54), Nabokov rende difatti omaggio ai suoi modelli e alle sue "fonti" riconosciute – tra le quali gli spesso citati Poe, Proust e Mérimée – dissacrandoli. Nobilitando un argomento scabroso con un indubbio sfoggio di erudizione, riesce così in uno dei capolavori di eleganza per i quali la sua prosa è ben nota:

The texture of Nabokov's parody is unique, because in addition to being a master parodist of literary styles, he is able to make brief references to another writer's themes or devices which are so telling in effect that Nabokov need not burlesque that writer's style. (Nabokov 2000: l)

Il ruolo di questo sapiente uso dell'intertestualità non può e non deve quindi essere sottovalutato, sebbene il suo stretto legame con la materia dell'espressione renda quanto mai ardua la sua trasposizione nel linguaggio cinematografico. A differenza delle altre strategie descritte sinora – tutte fondate sulla manipolazione della categoria genettiana di "modo" – il *pastiche* comporta, in effetti, un'«imitazione

⁷ Cfr. Appel (1967 e 1970); Beye (1988); Bouchet (2010); Dyer (1988); Frosch (1982); Josipovici (1993); Larmour (1990); Shapiro (1991); Schweighauser (1999).

⁸ Come sottolineato da Alfred Appel Jr., Nabokov non esita ad affidare ad alcuni dei suoi personaggi il ruolo di portavoce di una certa idea di poetica. Tuttavia, in conformità con i principi di questa stessa poetica, si tratta sempre di un'enunciazione "obliqua", sviluppata su (almeno) due livelli: «Like the poet Fyodor in *The Gift* Nabokov could say that while he keeps everything "on the very brink of parody, [...] there must be on the other hand an abyss of seriousness, and I must make my way along this narrow ridge between my own truth and a caricature of it"». (Nabokov 2000: xxiii).

stilistica» (Genette 1997: 29) non immediatamente riproducibile in termini visuali. Vediamo dunque come Kubrick e Lyne affrontino e cerchino di risolvere questo e altri spinosi dilemmi.

Nella versione del 1962, nonostante gli apprezzamenti espressi da Nabokov sulla qualità degli attori principali, su alcuni dettagli e su alcune scene particolarmente riuscite, molti recensori ravvisano un'accurata dissimulazione dei fantasmi erotici di Humbert⁹. Decisione che, stando alla sua versione dei fatti, non spettò a lui, bensì a una produzione interessata a non incorrere nelle ire della censura americana. «Io mio sono limitato a scrivere la sceneggiatura, e Kubrick ne ha usato una parte». «L'“annacquamento”, se c'è stato non è venuto dal mio aspersorio», fu il suo laconico commento a tal riguardo (Nabokov 1994: 38).

Una delle sequenze più delicate da questo punto di vista – l'incontro amoroso con Annabel, ossia il “trauma” adolescenziale da cui nasce l'ossessione del protagonista – benché inclusa nello *script* originale viene eliminata in fase di produzione. Riducendo l'ampiezza dell'arco narrativo e sbarazzandosi della mediazione di John Ray Jr., Kubrick non esita d'altronde a intervenire profondamente sulla

⁹ «In the first place, the character of Lolita, the perversely precocious child who had such affect on the libido of the middle-aged hero in the book, is not a child in the movie. She looks to be a good 17 years old, possessed of a striking figure and a devilishly haughty teen-age air. The distinction is fine, we will grant you, but she is definitely not a “nymphet”. As played by Sue Lyon, a newcomer, she reminds one of Carroll Baker's *Baby Doll*. Right away, this removes the factor of perverted desire that is in the book and renders the passion of the hero more normal and understandable. It also renders the drama more in line with others we have seen. Older men have often pined for younger females. This is nothing new on the screen» (Crowther 1962).

struttura complessiva dell'intreccio¹⁰. Da un racconto retrospettivo in cui lo scarto tra il tempo della storia e il tempo della narrazione si assottiglia progressivamente, passiamo alla rigida simmetria di uno schema circolare, incentrato sul confronto tra il protagonista e il suo antagonista, Clare Quilty.

«Un cambiamento che produce uno spostamento “di genere”»: da «confessione erotica» la vicenda si trasforma inaspettatamente in un «giallo»¹¹. «Nel romanzo», infatti, «sappiamo che Humbert è un omicida, ma non chi ha ucciso». «Nel film sappiamo» invece «chi ha ucciso, ma non perché lo ha ucciso» (Stam 2007: 114). L'interesse dello spettatore tende di conseguenza a rivolgersi verso il consolidato schema dell'indagine psicologica in chiave poliziesca (*whydunnit*): chi è Quilty?, perché viene ucciso?, quale rapporto lo lega al suo carnefice? Vari nodi lasciati in apparenza irrisolti che, indirizzandoci su una falsa pista, consentono di eludere domande ben più imbarazzanti.

Nonostante nella sceneggiatura originale vi sia un accenno a questa significativa dislocazione, secondo Nabokov la scena dell'uccisione non avrebbe dovuto prolungarsi per «più di un minuto» (Nabokov 2001: 30). Kubrick ne amplifica la durata sino a dieci. I chiaroscuri dell'ambientazione barocca e la brillante *performance* di Peter Sellers danno inoltre a questa articolata sequenza un tono quasi tragicomico. L'aggiunta del motivo del ritratto di donna, dietro il

¹⁰ Nella prefazione alla sceneggiatura scartata dalla produzione Nabokov esprime un giudizio piuttosto duro sulle scelte del regista, risolvendo senza mezzi termini l'annosa questione della “fedeltà” dell'adattamento kubrickiano: «Le modifiche, il travisamento delle mie trovate migliori, l'omissione di intere scene, l'aggiunta di altre, e ogni genere di cambiamenti ulteriori, non erano forse sufficienti a far cancellare il mio nome dai titoli di testa ma di certo rendevano il film tanto infedele alla sceneggiatura originale quanto lo sono certe traduzioni di Rimbaud e Pasternak fatte da un poeta americano» (Nabokov 2001: 26).

¹¹ «Through this framing device Kubrick downplays the novel's eroticism, thus giving [him] a strategic advantage in his inevitable struggles with potential censors» (Stam 2007: 114).

quale la vittima cade sotto gli ultimi colpi del protagonista, ne sugella la conclusione, frapponendo un “velo” di fronte allo spettacolo della morte e anticipando una strategia che – lo vedremo fra poco – verrà adottata anche nei confronti della tematica sessuale.¹²

L’“annacquamento”, in questo caso, è ancora più percepibile. Non potendo, o forse non volendo esplicitare sino in fondo i risvolti pruriginosi della morbosa *liason* al centro della vicenda, il regista si dimostra a tal riguardo addirittura più reticente del romanziere. Quando questi non possono essere eliminati senza intaccare la tenuta della *fabula*, come nel cruciale episodio dell'albergo dei Cacciatori Incantati, Kubrick preferisce attuare una tattica prudente, procedendo per accumulo e digressione, ben consapevole che “dire di più” possa, in certe circostanze, significare “dire di meno”.

Non è pertanto un caso che la prima notte dei due amanti sia inaugurata da una farsesca lotta con gli oggetti. Secondo un copione da *slapstick comedy* Humbert si trova alle prese con una recalcitrante brandina da letto che non vuole saperne di restare aperta. Il siparietto – ispirato al chapliniano *One A.M.* del 1916 – si prolunga per diversi minuti ma, più che creare un *climax* rispetto a un esito piuttosto prevedibile, sembra piuttosto voler distogliere la nostra attenzione da quanto sta per accadere.

¹² Nella “Prefazione all’edizione italiana” della sceneggiatura originale Dmitri Nabokov evidenzia come questo aspetto abbia costituito, sin dall’inizio, il discrimine tra le trasposizioni più riuscite del romanzo e una serie di «sottoprodotti» di discutibile gusto: «*Lolita* naviga serenamente, ormai da decenni, nel circoscritto mare dei capolavori di Vladimir Nabokov. E da decenni, in lontane pozzanghere e cloache, affiorano e spariscono diversi sottoprodotti: alcuni che vantano un nesso più o meno tenue col romanzo, altri che non ne rivelano alcuno. Siamo lontani dai giorni in cui i pubescenti di ogni età acquistavano, della prima edizione di *Lolita*, solo il primo volume, per sentito dire più sexy. Ne rimanevano delusi. Invece degli sperati atti e motti osceni a soddisfare le loro propensioni masturbatorie, ben altri erano gli stimoli – fra cui quello dell’Eros – che il libro proponeva. Ma i lettori di questo tipo sono immuni all’Eros: che si arrivi subito al dunque, scialbo e banale» (Nabokov 2001: 13).

Grazie a tali accorgimenti e a una *mise-en-scène* rispettosa dei codici hollywoodiani il potenziale scandaloso dell'ipotesto viene così accuratamente neutralizzato, controllato, addomesticato. L'impressione generale – considerando l'utilizzo del bianco e nero, lo «standardizzato "tema amoroso"» della colonna sonora e la funzione meramente informativa dei commenti in *voice over* – è, in effetti, quella di un complessivo «effetto di normalizzazione» (Stam 2007: 115) il quale, pur contribuendo a stabilizzare la cornice enunciativa di partenza¹³, finisce per ridurre l'intrinseca ambiguità.

What is lost, unfortunately, is the novel shrewdly constructed gap between the elegant, courtly style of the narrator and the sordid behaviour of the child abuser, the dirty old man lurking "behind" the style, hiding, as it were, in the interstices of the prose. (Stam 2007: 116)

La versione del 1962 ridefinisce insomma il patto di lettura originario, minimizzando il margine d'intervento del narratore e riducendo le oscillazioni dell'«ethos» derivanti dalla sua inaffidabilità. Una strategia che, per quanto lontana dagli auspici di Nabokov, si dimostrerà vincente al botteghino. Successo e infedeltà vanno quindi, paradossalmente, a braccetto. Si direbbe, anzi, che l'uno dipenda strettamente dall'altra. Un'ipotesi forse non troppo azzardata che, con i debiti aggiustamenti, può aiutarci a comprendere meglio la strada intrapresa da Lyne qualche decennio dopo.

Anche per lui, come per Kubrik, l'adattamento prende le mosse da una sostanziale riformulazione dell'impianto narrativo-stilistico dell'originale le cui premesse si ritrovano tanto nella peculiare sensibilità dell'"autore secondo", quanto nei «limiti della fruizione» (Mazzocut-Mis 2008) imposti dal contesto storico di ricezione. In base a queste variabili si possono valutare nel dettaglio le

¹³ «The novel consistently disorients the reader's expectations, especially as to the degree of "sincerity" of the text, while the film gently guides the spectator by hand» (Stam 2007: 118).

affinità e le divergenze tra le rispettive scelte sul piano dell'enunciazione.

La più evidente riguarda l'indecidibile distanza tra l'io narrante e l'oggetto della rappresentazione, cui si ricollega l'ambiguo ruolo della satira sociale. Confinato dal suo predecessore in una posizione marginale, tale aspetto costituisce senza dubbio una delle innovazioni più significative nell'adattamento del 1997. A dispetto della minore familiarità con le ambientazioni del romanzo, Lyne riesce infatti a ricreare l'ambigua oscillazione tra riprovazione e seduzione proposta da Nabokov con mezzi altrettanto efficaci. Né si può negare che le soluzioni da lui adottate manchino, nel complesso, di una certa originalità.

Al posto di esplicitare gli innumerevoli giudizi espressi dal narratore ricorrendo al tradizionale strumento del *voice over*, Lyne preferisce declinare la contrapposizione ideologica che fa da sfondo alla vicenda in maniera indiretta, attraverso una sapiente manipolazione dell'alternanza tra musica intra ed extradiegetica. Il panorama sonoro diventa in quest'ottica una sorta di correlativo oggettivo della psicologia dei due caratteri, se non addirittura un "correlativo" delle rispettive culture d'appartenenza: mentre Lolita balla al ritmo sfrenato della *pop music* anni Quaranta e Cinquanta, le inquadrature su Humbert sono spesso accompagnate dalle raffinate melodie romantico-impressionistiche di Ennio Morricone. Le transizioni dall'una all'altra sono per di più brusche, spesso utilizzate con funzione straniante, quasi a testimoniare l'impossibilità di un incontro tra questi due universi tanto lontani. Il contrasto tra la sensibilità del Nuovo e del Vecchio Mondo viene così tradotto in una palpabile differenza di atmosfera.

Vi sono poi numerosi interventi sul piano della *dispositio* del materiale narrativo, altro elemento saliente nel vagliare la spinosa questione della fedeltà. A tal riguardo, pur riprendendo la struttura circolare dello *script* kubrickiano, Lyne sposta l'attacco della narrazione subito dopo la scena dell'omicidio, preservando gelosamente il segreto relativo all'identità della vittima di Humbert. Il *flashback* su Annabel

viene reintrodotta, seppur solo in forma di brevissimo accenno a margine del filone principale. Il ruolo di Quilty, invece, si riduce. Una serie di piccoli aggiustamenti grazie ai quali la cornice di genere viene ridefinita nuovamente: dalla *crime story* ritorniamo al dramma erotico.

Le connotazioni sessuali di *Lolita* godono d'altronde di uno statuto di visibilità del tutto diverso rispetto agli inizi degli anni Sessanta; il panorama ideologico è mutato radicalmente e l'autore secondo non può che beneficiarne in termini di censura esplicita. Egli non esita pertanto a mostrare molto più di quanto di quanto le velate allusioni del romanzo di Nabokov non dicano. L'«effetto di normalizzazione» si rovescia anzi, nel suo caso, in un allestimento scenico all'insegna di un «patinato erotismo» (Dusi 2003: 293).

Dal castigato bianco e nero viriamo verso tonalità cromatiche dai sensuali colori pastello. L'ampiezza delle inquadrature si riduce, con una spiccata predominanza di soggettive di Humbert e di *close-up* su Lolita. A differenza di Kubrick, dove il protagonista viene costantemente rappresentato "dall'esterno" mentre la osserva, Lyne ci spinge piuttosto a identificarci con lui. A *guardare* con lui. L'uso combinato delle luci soffuse e dello *slow motion* sembrano addirittura, in diverse occasioni, volerci rendere «complici del suo desiderio» (Stam 2007: 121).

Un simile scivolamento verso il voyeurismo, come si può facilmente intuire, tende ad attenuare la distanza critica, rendendo difficile l'esercizio di qualsiasi altra, più incisiva forma di humor. Ed è per la medesima ragione che, volendo adottare un'azzeccata formula di Robert Stam, là dove il primo regista «frintende» nel complesso «lo stile del romanzo», il secondo non riesce a coglierne a pieno le sottili sfumature (Stam 2007: 122). Nell'uno l'umorismo è in effetti relegato ad ancella di un pervasivo «effetto di normalizzazione»; nell'altro, a dispetto di una resa invero brillante dell'aspetto satirico (certo non il prediletto da Nabokov), risulta privo di mordente. Il che spinge a chiedersi: cosa rimane dello spirito originario di *Lolita* in queste due trasposizioni cinematografiche?

A prima vista si direbbe ben poco. Se difatti l'ironia «avverte sempre del rovescio della medaglia» – annunciando il raggiungimento di «un'armonia possibile» di fronte alla «lacerazione» della coscienza e, al contempo, rendendoci consapevoli di tale «lacerazione» (Calvino 1994: 215) – dobbiamo allora riconoscere che ognuno dei nostri autori ne sfrutta il potenziale in maniera del tutto diversa.

L'eclettica prosa di Nabokov, come abbiamo visto, riesce a bilanciare i due aspetti appena menzionati in maniera davvero esemplare: da un lato, impedendo un'identificazione ingenua con Humbert, agevola la catarsi di cui la sua confessione è l'ideale coronamento; dall'altro, proiettando a un'ambigua distanza lo spettro di un'ossessione da cui sa di non potersi liberare, impedisce che questo processo si compia sino in fondo.

Kubrick, da parte sua, conserva il parziale distacco dell'istanza enunciativa, ma lo accentua al punto da renderlo troppo algido. Nel suo adattamento assistiamo, non a caso, alla sublimazione intellettuale di una passione. Lyne, invece, ponendo al centro della scena la tematica sessuale, offre allo spettatore ciò che Nabokov gli nega risolutamente nel romanzo, finendo anch'egli – alla luce di ragioni opposte e complementari rispetto al suo predecessore – per perdere di vista il «rovescio della medaglia». Nella versione del 1962, l'assenza di empatia impedisce insomma di ridere *con* Humbert della sua folle passione criminale, mentre in quella del 1997 l'enfasi sul voyeurismo smorza sul nascere ogni tentativo di ridere *di* lui. Dobbiamo quindi considerare questi due adattamenti alla stregua di due "tradimenti" più o meno riusciti?

Difficile dare una risposta netta, visto che un simile giudizio dipende in buona parte da ciò che intendiamo con "fedeltà". In senso stretto, nessuna di queste trasposizioni restituisce integralmente la ricchezza di connotazioni dell'ipotesto: adeguandosi ai mutamenti dell'orizzonte delle attese del pubblico e incontrandosi con differenti sensibilità, esse tendono piuttosto a rendere pertinenti alcuni livelli, alcune isotopie piuttosto che altre. Sin qui nulla di strano dato che, come sappiamo, l'interpretazione e la selezione dei tratti caratterizzanti

costituiscono i prerequisiti ideali di ogni traduzione. Ciò che cambia nei nostri due autori è, tuttavia, il sistema di «equivalenze»¹⁴ (Dusi 2003: 11) attraverso il quale si realizza una simile trasmigrazione.

Sfruttando l'ampio margine di libertà concesso dalla propria visione della trasposizione come "nuova creazione"¹⁵, Kubrick riesce a impadronirsi del contenuto dell'opera imponendo, ove necessario, una «narcotizzazione» (Eco 1985: 86-87) di quei tratti che potrebbero sollecitare un'eccessiva identificazione dello spettatore. Il delicato equilibrio tra enunciato ed enunciazione viene pertanto infranto, per poi essere ricostruito in una diversa configurazione. Lyne, all'opposto, cerca di mantenerlo ma non vi riesce sino in fondo. Egli mostra difatti un maggiore rispetto nei confronti dell'originale, senza arrivare a stravolgerne l'impalcatura narrativa e ricreandone il tono umoristico grazie a efficaci strategie traduttive. Peccato per lui che la «magnificazione» (Eco 1985: 86-87) della tematica erotica finisca per incrinare quest'armonia faticosamente raggiunta restituendoci, per l'ennesima volta, l'ineffabile sorriso di *Lolita* solo a metà.

¹⁴ «Accettando che la traduzione sia sempre un'interpretazione fondata su relazioni *polemico-contrattuali* tra un destinante e un destinatario, dovremo dar conto di una tensione tra la scelta di portare lo spettatore a comprendere l'universo semiotico del testo di partenza e l'esigenza di trasformare quel testo d'arrivo in vista dell'universo semiotico di ricezione. Un'ipotesi di *equivalenza* tra i testi in relazione di traduzione si troverà nella riproposta, coerente, di effetti di senso analoghi a quelli previsti dal testo di partenza» (Dusi 2003: 11).

¹⁵ Kubrick aveva una concezione piuttosto peculiare dell'adattamento cinematografico e della sua specificità: «Lo stile è ciò che un artista usa per affascinare lo spettatore in modo da poter trasmettere a lui i propri sentimenti, le emozioni e i pensieri. Sono questi a dover essere drammatizzati, non lo stile. La messa in scena deve trovare uno stile proprio, cosa che farà se riesce davvero a impadronirsi del contenuto» (Nabokov 2001: 276-277).

Bibliografia

- Appel, Alfred Jr., "Lolita: The Springboard of Parody", *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, v. 8, n. 2, A Special Number Devoted to Vladimir Nabokov (Spring, 1967): 204-241.
- Appel, Alfred Jr., "Backgrounds of Lolita", *TriQuarterly*, Evanston, Illinois, 17 (Winter 1970): 17-40.
- Axelrod, Mark, *I Read It at the Movies: the Follies and Foibles of Screen Adaptation*, Portsmouth (NH), Heinemann, 2007.
- Beye, Charles Rowan, "Gilgamesh, Lolita and Huckleberry Finn", *Classical and Modern Literature*, Terre Haute (IN), 9, 1 (Fall 1988): 39-50.
- Boozer, Jack (ed.), *Authorship in Film Adaptation*, Austin (TX), University of Texas Press, 2008.
- Boyd, Brian, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, Princeton University Book, 1991.
- Bouchet, Marie, "The Enchanted Hunters and the Hunted Enchanters: the dizzying effects of embedded structures and meta-artistic devices in Lolita, novel and film", *Sillages Critiques*, 11 (2010), <http://sillagescritiques.revues.org/1737>, web (ultimo accesso 23/11/2016).
- Brochier, Jean-Jacques, "La crise de la vérité. Entretien avec Roland Barthes", *Magazine littéraire*, 108 (janvier 1976): 26-27.
- Brunel, Pierre-Chevrel, Yves (eds.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- Calvino, Italo, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994.
- Crowther, Bosley, "Lolita, Vladimir Nabokov's Adaptation of His Novel", *New York Times*, 14 June 1962.
- Diaz, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione: da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003.
- Dyer, Gary R., "Humbert Humbert's Use of Catullus 58 in Lolita", *Twentieth Century Literature*, Albany (NY), 34, 1 (Spring 1988): 11-15.

- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano, Bompiani, 1985.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (2003), Milano, Bompiani, 2012.
- Frosch, Thomas R.: "Parody and Authenticity in Lolita", *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work*, Eds. J.E. Rivers-Charles Nicol, Austin (TX), University of Texas Press, 1982: 171-187.
- Girodias, Maurice, "Lolita, Nabokov and I", *Evergreen Review*, New York, 37, 9 (September 1965): 44-47, 89-91.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (1982), trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Ed. Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- Jenkins, Greg, *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: Three Novels, Three Films*, Jefferson, McFarland, 1997.
- Josipovici, Gabriel, "Lolita: Parody and the Pursuit of Beauty", *Lolita*, Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1993: 53-67.
- Larmour, David H. J., "Nabokov Philomelus: The Classical Allusions in Lolita", *Classical and Modern Literature*, Terre Haute (IN), 10, 2 (Winter 1990): 143-151.
- Martiny, Erik, *Lolita: from Nabokov to Kubrick and Lyne*, Paris, Sedes, 2009.
- Mazzocut-Mis, Maddalena, *Estetica della fruizione: sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, Milano, Lupetti, 2008.
- Nabokov, Vladimir, *Lolita* (1955), trad. it. *Lolita*, Ed. Giulia Arborio Mel-la, Milano, Adelphi, 1995.
- Nabokov, Vladimir, *Strong Opinions* (1974), trad. it. *Intransigenze*, Ed. Gaspare Bona, Milano, Adelphi, 1994.
- Nabokov, Vladimir, *The Annotated Lolita* (1970, 1991), Ed. Alfred Appel Jr., London, Penguin Classics, 2000.
- Nabokov, Vladimir, *Lolita: a Screenplay* (1974), trad. it. *Lolita. Sceneggiatura*, Ed. Ugo Tessitore, Milano, Bompiani, 2001.
- Olsen Lance, *Lolita a Janus Text*, New York-London, Twayne Publishers, 1995.

- Pilinska Anna, *Lolita Between Adaptation and Interpretation: from Nabokov's Novel and Screenplay to Kubrick's Film*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Ryan, Marie-Laure (ed.), *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004.
- Shapiro, Gavriel, "Anagrams in Lolita", *The Nabokovian*, 27 (Fall 1991): 34-37.
- Schweighauser, Philipp, "Discursive Killings: Intertextuality, Aestheticization, and Death in Nabokov's Lolita", *Amerikastudien / American Studies*, v. 44, n. 2 (1999): 255-267.
- Slethaug, Gordon, *Adaptation Theory and Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA*, New York, Bloomsbury, 2014.
- Stam, Robert, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden (MA), Blackwell Pub., 2005.
- Stam, Robert, "Film and Narration: Two Versions of Lolita", *Twentieth-Century American Fiction on Screen*, Ed. Robert Barton Palmer, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2007: 106-126.
- Tinazzi, Giorgio, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Vickers, Graham, *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*, Chicago, Chicago Review Press, 2008.

Filmografia

- Lolita*, Dir. Stanley Kubrick, UK/USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1962.
- Lolita*, Dir. Adrian Lyne, USA, Guild - Lolita Productions - Pathé, 1997.

L'autore

Andrea Chiurato è ricercatore presso l'Università IULM di Milano. I suoi interessi si rivolgono prevalentemente alla rappresentazione della metropoli nell'immaginario occidentale e alla teoria del romanzo, con particolare attenzione alle avanguardie italiane e francesi del Novecento. Tra le pubblicazioni dedicate a questi due ambiti figurano rispettivamente: *La retroguardia dell'avanguardia* (Mimesis Edizioni, 2011), *Là dove finisce la città. Riflessioni sull'opera di J. G. Ballard* (Archetipo Libri, 2013), *La metropoli ai margini. Alterità, diversità ed esclusione tra Otto e Novecento* (Mimesis Edizioni, 2016).

Email: chiurato.iulm@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Andrea Chiurato, "Ridere con Lolita, ridere di Lolita. Le funzioni dell'ironia nelle trasposizioni filmiche dell'opera di Vladimir Nabokov", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, Between, VI.12 (2016), [http:// www.betweenjournal.it/](http://www.betweenjournal.it/)